

三、幾何哲思建構抽象雕塑

李再鈐雖然在設計界工作謀生，腦海中卻不斷尋思創造單純的藝術造形，他自己稱之為「玩雕塑」，沒有放棄對純粹藝術的追尋。早在1960年代初期開始，他就很關注世界現、當代藝術發展，當時美國新聞處有一些當代立體造形的刊物資料，李再鈐積極蒐集這些資料。又觀察到日本在現代造形方面，很早就有系統規劃，報導並融合在設計教育中。他從日文雜誌《工作室》（Atelier）得到很多寶貴資料，他看到鐵焊雕塑的照片，當下感到無比震撼，即使不了解作品背後的理論構想，也能直接感知到一目了然。為什麼現代雕塑家創作出這樣的作品？他第一次認識到鐵鏽的美，鐵質的能量和肌理那麼溫熱，那麼有生命力，那麼真實自然！他希望有一天能看到原作。為了擴展眼界，又不時到衡陽街的一家藝術專門書店「大陸書店」，訂購西方和日本藝術書籍；甚至獲知日本「講談社」最新出版了一套《中國美術全集》，李再鈐不惜昂貴書資馬上訂購由日本直接寄來，當時兩岸還處於嚴格管制訊息的時代，這套書還得經過政府審核之後才允許放行。

《藝術家》雜誌於1975年創刊時，發行人何政廣特別邀請李再鈐為雜誌定期撰寫專欄，介紹西方雕塑史，這一系列專欄給予當時社會、甚至藝術科系的在校學子不少開拓眼界和充實的機會。李再鈐專欄裡對於藝術的知識，是來自自我吸收整理、成長、鍛鍊和探索，更為文推廣，分享國外資訊，從希臘、羅馬、文藝復興、新古典到羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）、佩夫斯納（A. Pevsner, 1886-1962）、加勃（Naum Gabo, 1890-1977）、亨利·摩爾（Henry Moore, 1898-1986）、布朗庫西（Constantin Brancusi, 1876-1957）……在那個沒有網路、資訊缺乏的時代，滿足了不少年輕人探求知識的渴望。



年約四十歲時，李再鈐在自家庭院裡搬動石雕作品。

【右頁圖】

李再鈐 懸 2015 鈦
65×32×30cm



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

■ 焊鐵鑿石、抽象語言

到了1960年代後期，李再鈐才開始真正全力投入雕塑創作，在此之前，他已做了太多充分的準備，內心累積相當多腹稿，如今時機已成，不再玩票，就要真正大玩特玩一番了。

李再鈐常去的一條街位在臺北大同區，是臺北火車站後車站通往河邊的一條工業街，那就是當時號稱為「帕堤阿歸」（打鐵街）的承德路。李再鈐在現成物鐵焊雕塑這方面，一直欲嘗試創作的可能，那條街上有多家的打鐵舖子，每家舖子門口都有一大堆破銅爛鐵，有舊鐵管、廢棄馬達外殼、生鏽的鍋爐、奇奇怪怪的機械零件、腳踏車、輪軸……，這些昔日鐵漢被拆解，鏽跡斑斑，卸下了重力高溫的艱鉅任務

之後，一堆堆被閒置在打鐵舖前面，奇異的造形加上斑駁的色彩和厚重的質感，訴說著特異的經歷。這些有故事性的廢鐵深深吸引著李再鈐，這些廢鐵不該是走向熔爐，它們應有另外光榮的生命正要綻放。

其實在設計的過程上，李再鈐已陸續接觸到敲打石頭、焊接鐵板和翻鑄銅器的機會，他吸收後已會使用這些知識和技巧，但是直接



李再鈐 東北季風 1969
紅銅焊接 40×20×20cm

焊鐵對他來說是件新鮮事。李再鈴一再徘徊，蹲在廢鐵中找尋，他挑選幾塊自己中意的廢鐵塊，請鐵匠師傅按照他的要求焊接起來，「可以呀！」只要付了焊接的錢，鐵匠欣然動手，一時之間便完成了他的第一件焊接組合鐵雕。李再鈴注視著自己的第一件鐵雕作品，內心澎湃激動，這件作品成功的經驗，對他來說意義重大，是一次重大的鼓舞，霎那間腦中又帶出好多靈感，於是接下來便一連花了很多時光在廢鐵中挖寶、構思、焊接製作，完成了他創作歷程中最初期的一系列作品。

1960年代的臺北城雖簡單卻也風華無盡，當時臺北人雖還算純樸，但還是有享受豐富多樣的生活方式。承德路是一條南北方向的筆直道路，一端通往基隆河，那時候還沒有建蓋大橋，「遠東戲院」那段時間正上演著萬人風靡的黃梅調電影《梁山伯與祝英臺》，時空的演繹就是這樣進行著，承德路北端星光閃閃、黃梅調歌曲喧天，人人哼唱，另外是焊鐵火光閃閃、打鐵敲擊聲喧天，李再鈴創作力迸發。承德路上閃出不同火花，人生百態在這條路上生氣蓬勃地展開，歷史文化如此交織累積著。



李再鈴 風中美人 1969
方鐵管 120×90×60cm



[左圖]

李再鈐 勇者無畏 1969
紅銅焊接 60×15×15cm



[右圖]

李再鈐 信徒 1964
鐵 45×10×10cm

李再鈐回憶這段生活，笑談他先在承德路看完精彩的黃梅調電影，再到「帕堤阿歸」做焊接鐵雕作品，庶民生活之樂與藝術創作之樂都享受到，真是樂在其中不勝回味。李再鈐的金屬創作沒有從翻模的方式出發，其實翻模的技法在中國歷史上的青銅器時代就開始了，但他認為直接駕馭金屬力度的氣勢是現代雕塑應走的方向，並且焊痕、敲擊痕都是動人的痕跡，可以自由自在進行，如書寫一般記錄下生命的軌跡。此時期他對紐約抽象表現主義繪畫很喜愛，對戰後所發展的多樣式的抽象雕塑風格也很著迷。金屬直接焊接的激情與抽象表現主義那種狂野不羈的油彩澆潑流動很類似，自由而瀟灑，而鐵焊接的熔點流動性和焊藥凝固也有隨機性效果，這兩者有共通性。他又嘗試在石材上敲擊，用北投石牌山上的砂岩來做雕塑。李再鈐的石雕有原始雕塑的意味，在作品表面刻意留下粗糙不平的痕跡，充滿觸覺與視覺美感，樸素而又耐人尋味。

1964-1969年間，李再鈐使用各種媒材作雕塑，包括石塊、鐵、



[左圖]

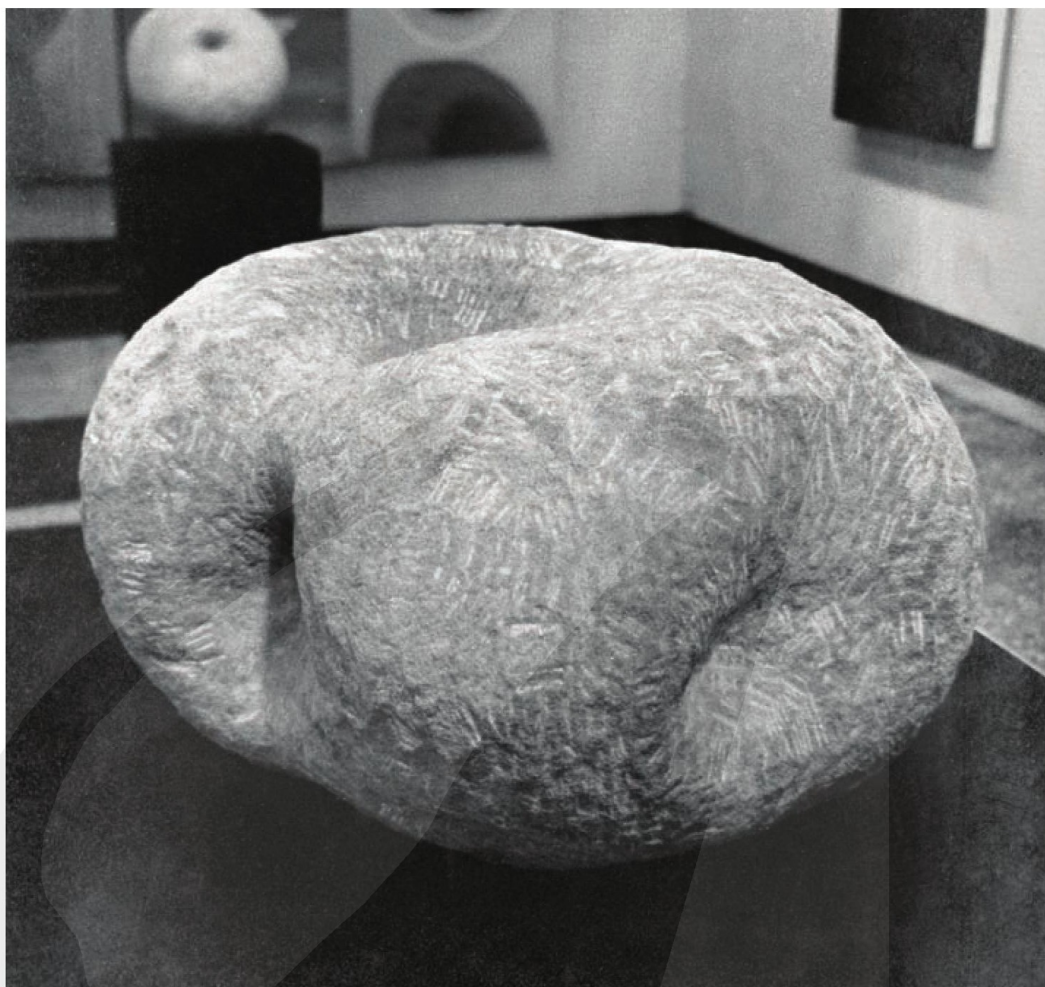
李再鈐 夜行的盲人
約1963-64 鐵
60.8×9×8cm

[右圖]

李再鈐 承擔者 1964
鐵 60.8×10×10cm

銅板、青銅、木、砂岩、紅銅、聚酯纖維、銅合金。當時作品〈台客〉(1969, P56左上圖), 由上下兩部分白砂岩構成, 上面是方形缺口, 下面是外方內圓洞孔, 形成「台」字造形的雕塑, 白砂岩表面呈現自然樸素的肌理。另一件作品〈空城計〉(1969, P57上圖), 以銅線條焊接, 構築圓和各種抽象空間交織其間, 演繹虛實的微妙空間感知。〈愛的牢獄〉(P57下圖) 這件作品是銅合金, 作於1969年, 以數個方形與矩形組構而成, 其間有大小不同錯落的圓洞孔, 猶如愛情的私密空間糾結。

西方現代藝術表現的各種理念, 有許多值得借鑑和學習的地方, 有些學習是先從技巧入手, 再尋求觀念突破, 而李再鈐卻是先從觀念入手, 再進入技巧的運用。這段時間, 他建立了家中小型工作室, 蒐集了一堆破銅爛鐵, 不需要再一直跑承德路了。他雇用一位焊鐵助手, 作品有即興的, 也有嚴謹思考規劃的; 有略帶幾分感性的, 也有很理性矜持的, 作品偶爾參加臺北一些畫廊聯展, 他的首次個展則是於1969年在臺北凌雲藝廊舉行。



李再鈐 英雄氣短 1968
砂岩 45×60×50cm



布置在李再鈐自宅庭院裡的
〈英雄氣短〉，經過風吹日
曬，更具古樸之美。（王庭玫
攝）



[上左圖]

李再鈐 寧靜海 1968
石灰岩 45×20×45cm

[上右圖]

李再鈐 驚 1968 砂岩
90×60×45cm



[下左二圖]

李再鈐 晚唐情懷 1969
聚酯纖維 240×60cm

[下右圖]

李再鈐 瀑 1969 保麗龍
240×120cm



[上左圖]

李再鈐 台客 1969 白砂岩
120×60×30cm



[上右圖]

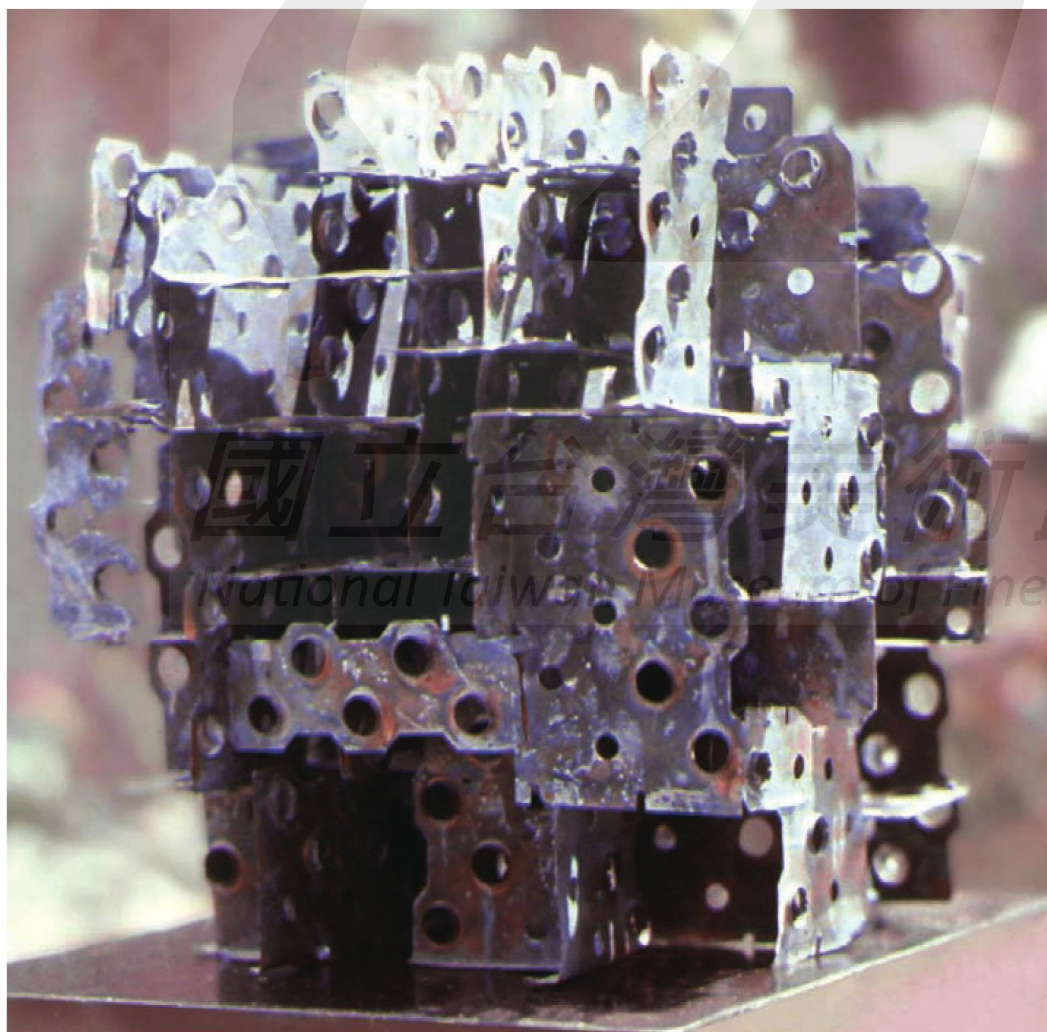
李再鈐 秋聲 1969 砂岩
140×45×45cm



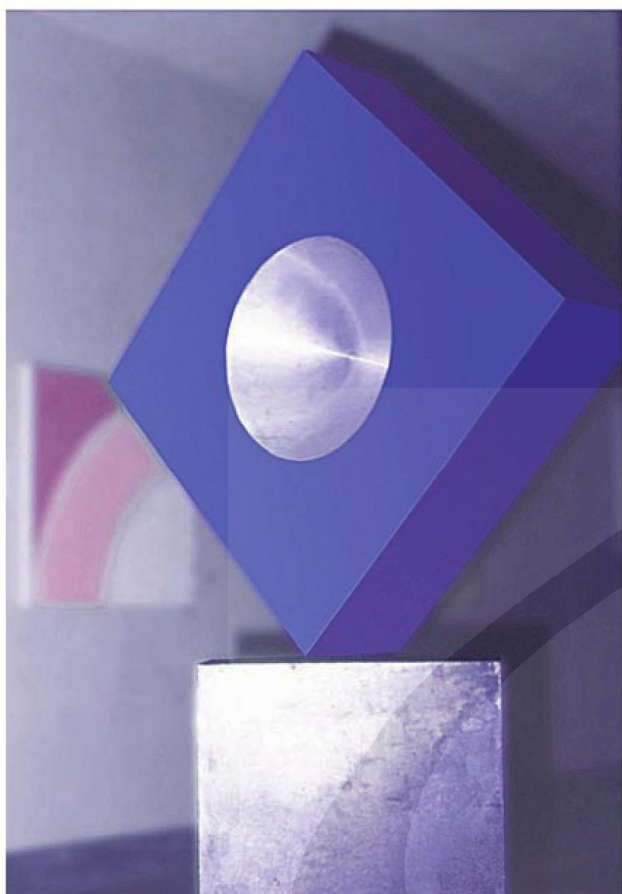
李再鈐 生命的胚胎 1969
砂岩 90×35×35cm



李再鈐 空城計 1969
銅焊接 40×50×30cm



李再鈐 愛的牢獄 1969
銅合金 40×40×40cm



【上圖】

1969年，李再鈞製作個展作品情形。

【上左圖】

李再鈞 正月十五夜 1968 鋁、夾板、油漆 90×30×90cm

【下左圖】

李再鈞 紅與綠 1968 夾板噴漆 180×45×3cm

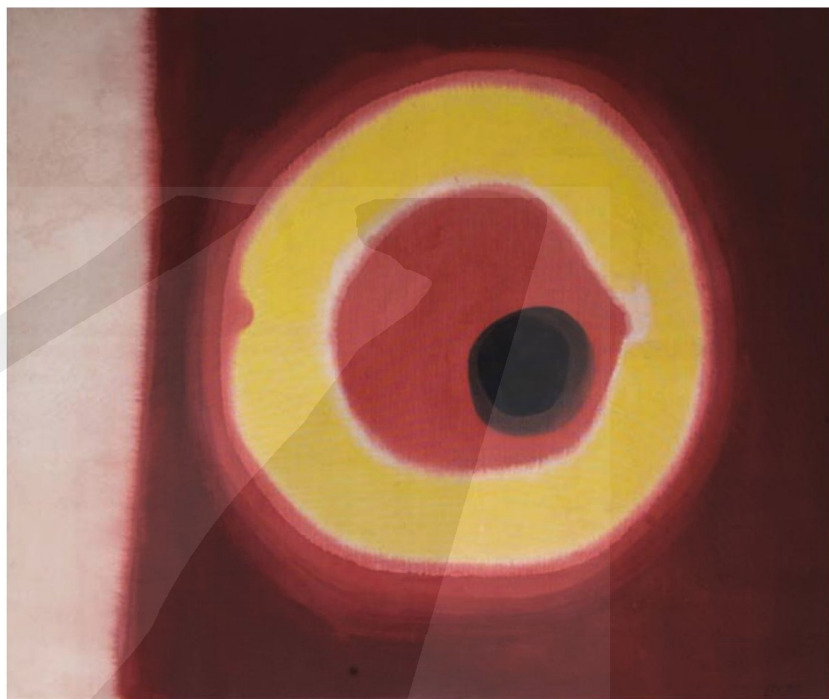
理性幾何、單純低限

從1960年代開始，李再鈐鐵雕創作的生命歷程就此沒有間斷，他的藝術旅程不斷探索。從一開始創作，就投入抽象語言的使用，他不像一般人作敘事性的表現，不模擬具象世界的花草動植物，也不沉溺情感慾望的誇張敘述，他的創作絕對抽象，是排除形象之後的純淨和絕對。他了解到抽象是提煉情感使其提昇到更真實的層面，不會因裝飾性的局部細節而干擾到事物的本質。而這些廢棄鐵塊在被拆解之後，容貌暴露出來更接近其本來「形」的本質，更誠懇而且直視人心，藝術家也就更容易被這些形、色、質所感動。觀看其早期以壓克力作於畫布上的畫作，例如：

極限主義（Minimalism），他認為應該翻譯成「低限」主義，也是最原初的物體之自身或說是形體之自身，有造型最純粹、最單純之美。有些人批評中國人對於抽象藝術不了解，他認為其實在西方，抽象也是20世紀初才有的藝術形

【本頁圖】

1969年，李再鈐以壓克力作於畫布上的繪畫作品。



【關鍵詞】

極限主義 (Minimalism)

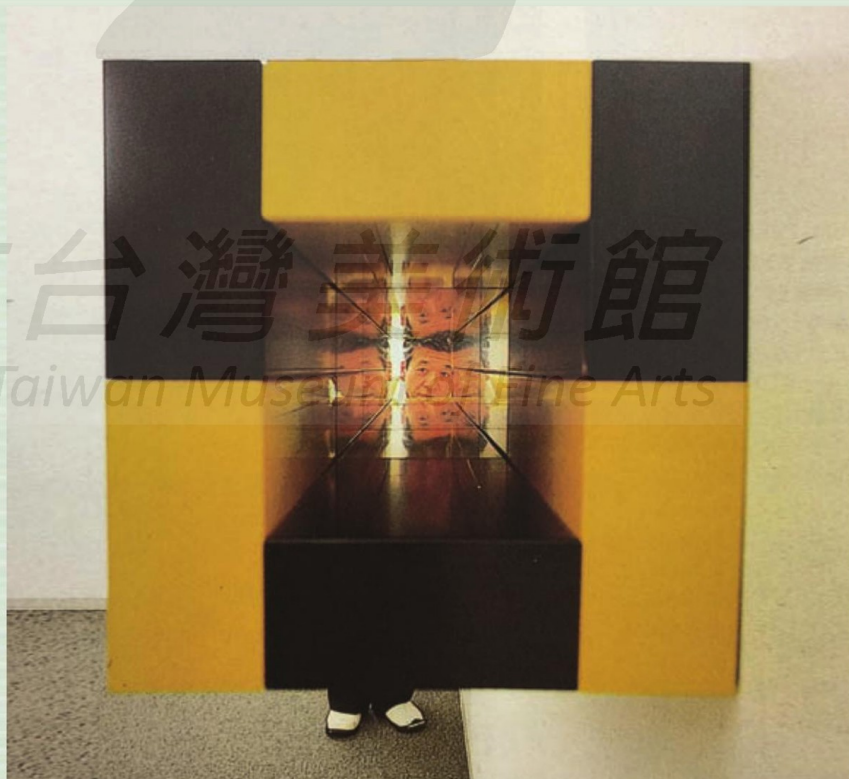
極限主義是1960年代在美國興起的重要新潮藝術之一，這種藝術主張非常少的形式主題，強調藝術創作必須透過精心的設計，必須具有周詳的計畫，相信藝術是要通過高度專業訓練的結果。極限主義的意識形態是反潮流，而它的表現手法是藉由極少的形式，簡潔的造形、色彩，以繪畫和雕塑來形成自己的宣言。極限主義藝術，也稱為「減少主義」，這個運動又稱為「ABC藝術」，因為ABC是拉丁字母表最開始的三個字母，具有初步、簡單的意思；而「減少主義」是把視覺經驗的對象減少到最低程度，與商業符號充斥的普普藝術 (Pop art) 形成鮮明的對照，是1960年代互相對抗的兩大藝術潮流。

極限主義在1960年代的發展，是源自當時藝術思潮的衝擊，其一是不滿當時講究藝術家瞬間感覺表現為中心的抽象表現主義，同時也深不以為然「普普藝術」混淆藝術創作中的高低之分，模糊職業訓練和業餘遊戲的界線，因此極限主義是一個具有特定時間、地點的運動，並且具有明確的反對對象；其二是進一步發揚塔特林 (V. Tatlin) 提倡的「真實的空間、真實的材料」，對於創作對象的色彩、空間尺度的準確性，以及將材料使用的準確性發揮到極限。美國藝術家、評論家弗萊維 (D. Flavin) 於1967年討論極限主義時曾說：「……我們在向非藝術方向探索前進——發展到心理上對於裝飾因素熟視無睹，發展出對於視覺認識共性的中性化歡愉感。」

極限主義在思想根源上與蒙德里安 (P. Mondrian) 的藝術思想是一致的，他認為藝術品在被創作出來之前，必須在藝術家的頭腦中完全成熟，充分思慮、設計，沒有經過深思熟慮的藝術，不是真正的藝術，與抽象表現主義講究激情衝動的表現原則大相逕庭，認為藝術應該是由精心思考並兼具感性與理性秩序的結果。

極限主義風格創作包括繪畫和雕塑兩方面，而更重要的是他們往往把繪畫和雕塑混合起來，形成具有繪畫性的裝置，其中比較重要的代表人物有：紐曼 (B. Newman)、萊因哈特 (A. Reinhardt)、賈德 (D. Judd)、莫里斯 (R. Morris)、弗萊維、卡羅 (A. Caro)、史密斯 (T. Smith)、索勒衛 (Sol Lewitt)、麥克萊肯 (J. McCracken)、史帖拉 (F. Stella) 等。

賈德 無題 1988
日本滋賀縣立近代美術館典藏

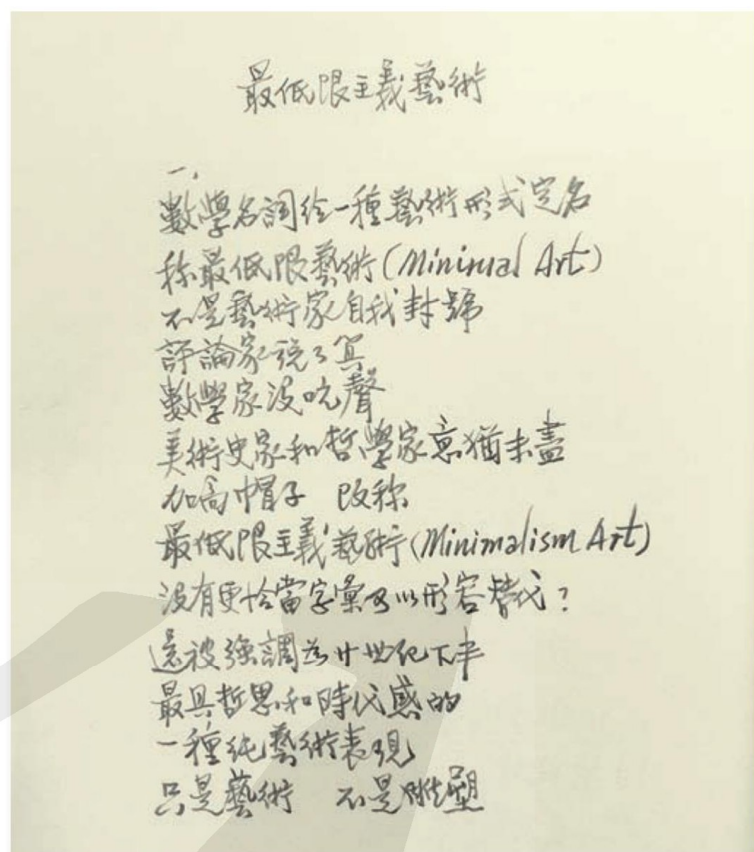


式，從康丁斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）以後才登場。康丁斯基用色彩、線、塊面很感性地表現，繪畫性很濃厚；而西方雕塑廣泛用鐵來做抽象作品的歷史也不長，也是第二次世界大戰以後才開始盛行的。

李再鈐有一次下班後隨步在西寧南路閒逛，這條路上有許多店面和小工廠製作鳥籠，李再鈐被一條條扁平、筆直、硬挺的鐵線所吸引，一大束又一大束量感的直線構成奇異的風景，似乎抽離了它們實用性的性格，在藝術家的眼睛裡變成單純的線性語彙。藝術家就是特有一些感受力，可以在尋常平庸的實用器物中，發現令人驚異的抽象構成之美。李再鈐要求師傅裁幾段鐵線給他，構思一下再請師傅使用製作鳥籠簡單的高週波，通電經過瞬間高熱「啪！」的一聲，鐵線與鐵線就焊合了，他面對工業材料新奇而興趣大發，突發靈感不斷，這段時間又用做鳥籠的扁鐵線，製作了一系列線性鐵雕作品，真是無心插柳卻收穫豐富，任何塵囂市街角落的堆棧，在藝術家眼裡，似乎都可以化腐朽為神奇，點石成金。

可以觀察到李再鈐所使用的材質選擇多為幾何形，不論是廢鐵堆裡的工業拆卸零件或鳥籠原料的扁平直線，他將這些幾何元素處理成純造形的結構體，並不作裝飾性或具象的模仿，顯然是受了包浩斯和構成低限觀點的影響，看似抽離了情感與敘事性，一旦獨立出來卻更容易回歸到直觀本身的美。（P62）

1970年代之後，李再鈐的作品有了明顯轉變，他遊歷歐洲、美國、

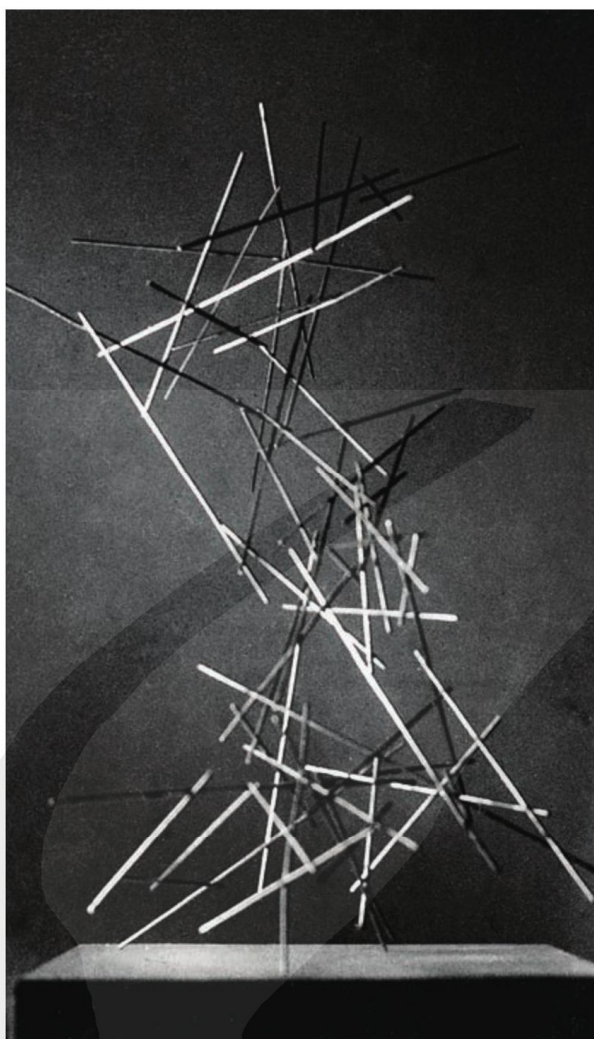


〔上圖〕
李再鈐談低限主義的手稿。

〔下圖〕
康丁斯基 在輕盈的重量
1924 水彩、膠彩、墨水、紙
34×48.5cm

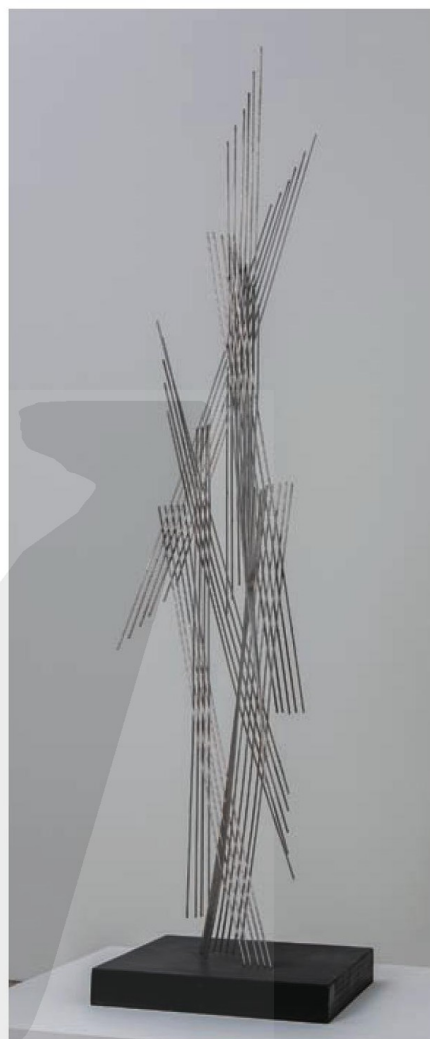
[左圖]

李再鈐 颱風之夜 1972
不鏽鋼 70×40×30cm

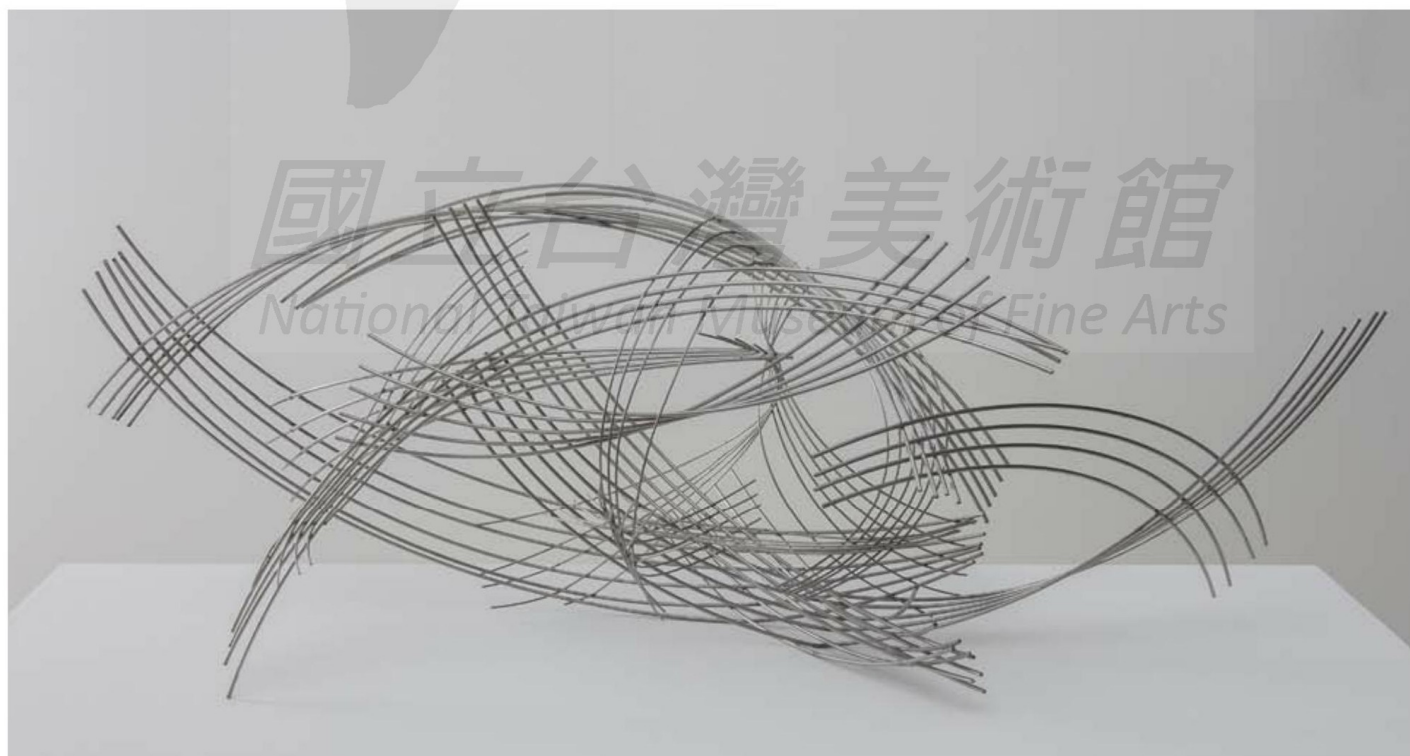


[右圖]

李再鈐 天使的飄帶 1972
不鏽鋼 169×35×40cm

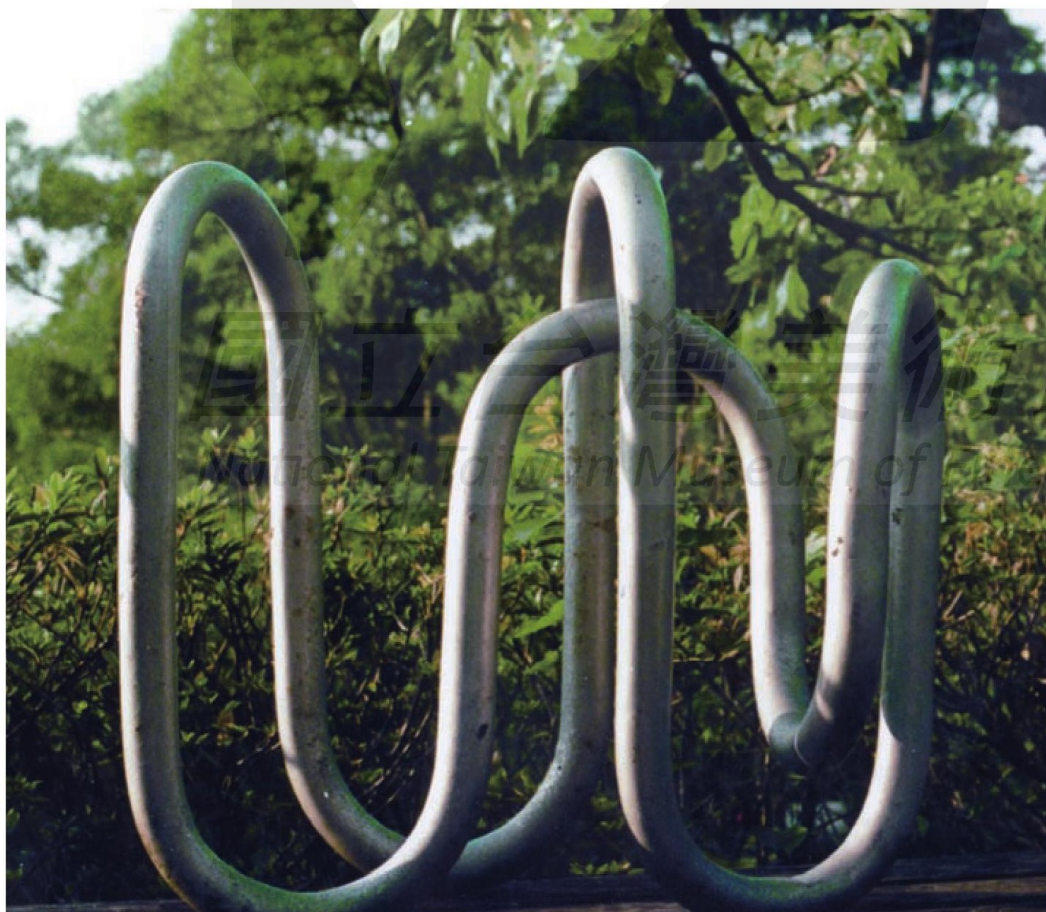


李再鈐 覆巢之災 1972
不鏽鋼 44×121×55cm





李再鈐 荷的懷念 1972
鐵 70×150×50cm



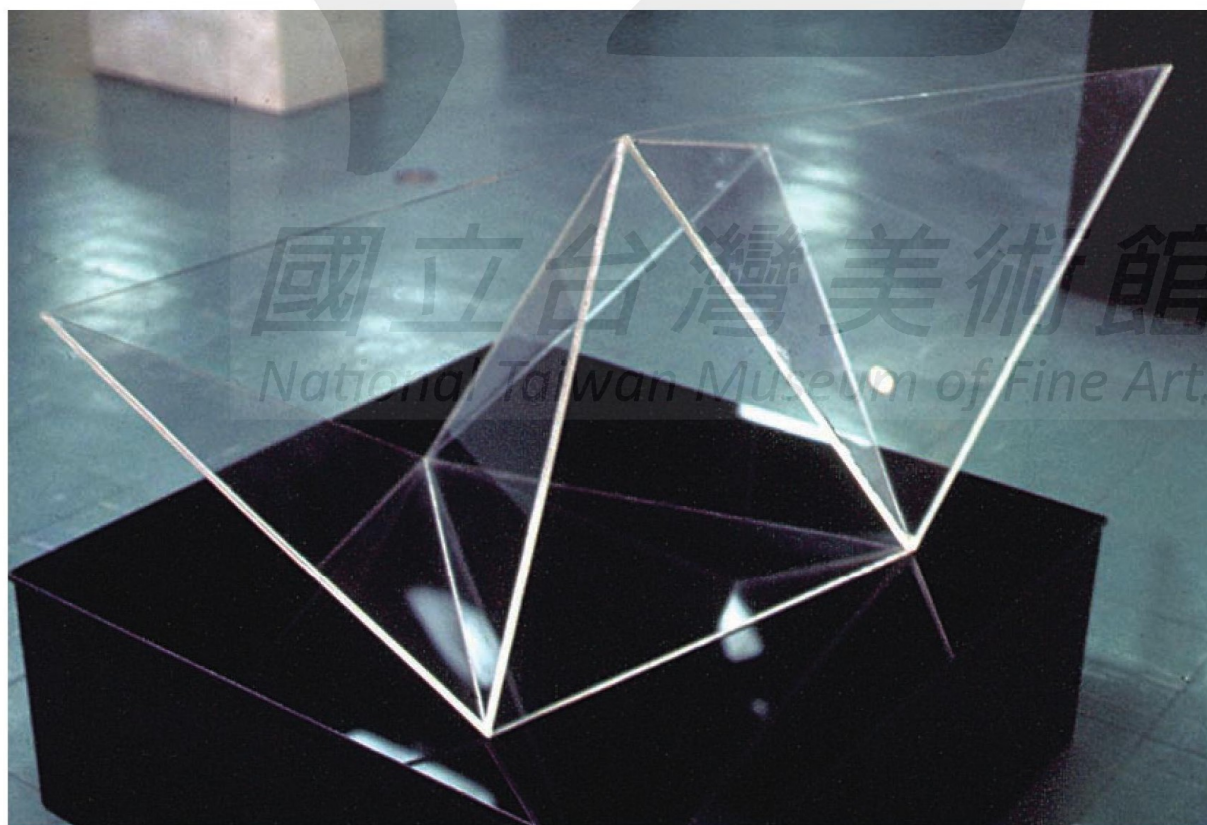
李再鈐 迴蕩 1970
鐵管噴漆 50×60×45cm



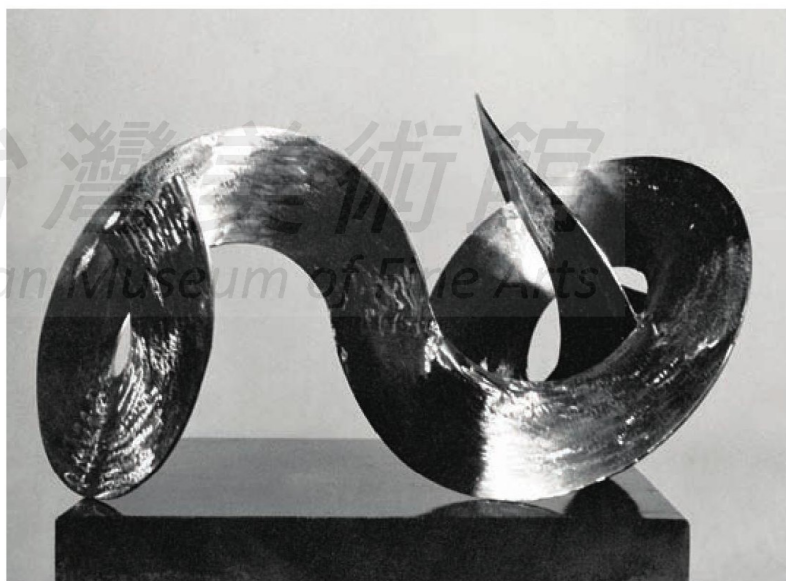
李再鈐 化緣的和尚 1969
鐵 100×40×40cm



1973年，現代畫廊舉辦「臺灣現代美術聯展」一景，前方為1973年作品〈烽火〉，左方為〈莫比歐斯帶〉。



李再鈐 透明的三角組合 1975 壓克力板
45×90×45cm



〔上圖〕李再鈐 莫比歐斯帶 1972 不鏽鋼 35×46×40.5cm

〔下左圖〕李再鈐 火之舞 1972 不鏽鋼 50×45×50cm

〔下右圖〕李再鈐 霓裳羽衣曲 1972 不鏽鋼 30×55×30cm



〔左圖〕

李再鈐 流浪漢 1981
不鏽鋼 60×20×20cm

〔右圖〕

李再鈐 勝者之姿 1981
不鏽鋼 120×60×40cm

日本，看到低限主義許多精彩的原作，返臺之後的作品更加表現出理性之美，以樸素的形式、簡單純粹的風格，追求一種均衡的秩序感。觀李再鈐作品〈莫比歐斯帶〉（1972），把一條不鏽鋼寬帶子，扭一扭，頭尾相接形成一圓圈，沒有圓心，沒有半徑，無始無終，無裡無外。莫比歐斯帶常被認為是無窮大符號「 ∞ 」的創意來源，因為如果某個人站在一個巨大的莫比歐斯帶表面上，沿著他能看到的「路」一直走下去，他就永遠不會停下來。「錯覺1234」（1981，P.68-69上排圖）系列浮雕鑄銅作品，在整塊面當中鑄成浮凸橫條紋，其間造成有弧形、裂痕、明顯線條或溝壑等各種視覺片斷變化。〈流浪漢〉（1981），中間支撐以兩片簡約



[上左圖]

李再鈐 錯覺1 1981 鑄銅
4.2×49×61.7cm



[上右圖]

李再鈐 錯覺2 1981 鑄銅
4.2×49×61.7cm

長短形不鏽鋼片構成，如同流浪漢穿戴披風式的形體，抽象意念充滿想像空間。

李再鈐雖然走的是「低限」（極簡）主義的雕塑風格，但是他認為中國人看雕塑或看低限作品的感受和西方人是完全不一樣的。中國人基本上看雕塑的概念與西方人不同，對雕塑的定義也和西方人不一樣。他認為從古代以來，中國人生活中就沒有西方所謂的「雕塑」，首先中國帝王生前不畫肖像、不立雕像，以中國人的生命觀是忌諱生前塑像的，以至於在中國藝術史中，人像寫實雕塑無從發現，如果講到雕像，只有宗教想像中的佛像與歷史人物存在。而中國雕塑物件在西方的標準應該是屬於「工藝」，而非雕塑。其實看青銅器上的雕塑都非常精美，但都是依附在器皿上，雕塑從來少有獨立存在，中國雕塑家只做小尺寸的作品，不論是附著在器皿之上或鑲嵌在樓閣廟宇上，均無法擴大變成獨立體，也不追求獨立存在的可能。所以中國的雕塑的觀念並不是沒有，而是與西方完全不同，不能用西方藝術史標準去界定東方雕塑的發展歷程，如果以西方雕塑的定義和標準去審視中國雕塑，是不公平，也不正確的。

例如蘇州庭園中一些雕刻的門、窗，非常美而精緻，但就完全不是西方雕塑定義裡的東西；至於古代陵墓或廟宇中的巨大神獸雕刻雖是



〔上左圖〕

李再鈐 錯覺3 1981 鑄銅
5×46.3×61.7cm

〔上右圖〕

李再鈐 錯覺4 1981 鑄銅
3.8×46×61cm

獨立圓雕，但都是固定宗教信仰的內容，並沒有太多主觀創作空間。於是到底是否應該從西方的標準來看中國雕塑史？為什麼要從西方藝術史的眼光與標準去界定中國雕塑的豐富或貧瘠？這個問題在李再鈐心中徘徊許久。他認為必須要寫一本中國雕塑史，以不同於西方觀點的立場出發，才能正確給予中國雕塑適切的評價。

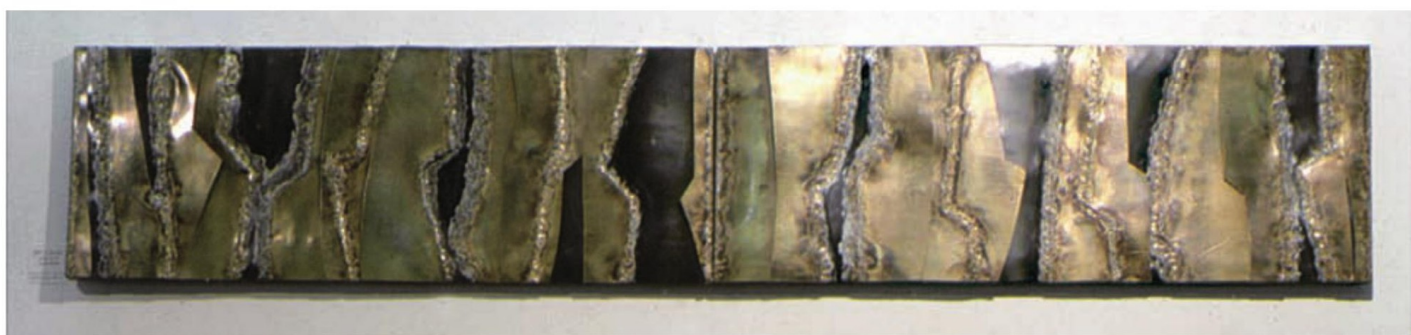


精緻而複雜的門窗雕刻是蘇州
庭園中的巧妙裝飾。
（王庭玫攝）



他認為：中國歷代文人史家很少書寫紀錄工藝技法，例如青銅器怎麼做？是蠟模或砂模？直到近代山西某處挖出泥製外模，才確定青銅器是蠟胚翻成的，這都會影響中國人對雕塑的看法。李再鈐更舉秦朝兵馬俑為例：秦始皇築長城用了四十萬人，司馬遷記錄下了；但造秦始皇陵花了七十萬人，包括地下宮殿，但對兵馬俑，司馬遷卻沒有寫下隻字片語。李再鈐認為：漢朝可能並不知道前朝此事，但也有可能是史家的態度，潛在地表現出中國人對雕塑和對工藝器物的不重視。

李再鈐認為只有古代帝王陵寢有巨大的石雕，但是一般老百姓生活中是沒有



雕塑存在的，其實也不需要存在。而國立故宮博物院著名的藏品〈翠玉白菜〉，那只是一件偶然形成的石材，加上巧妙用色去做成的裝飾品。〈翠玉白菜〉之所以有名，不因為它是偉大的雕塑，只是因為皇帝玩賞過，而後人附庸風雅摹仿而已。不應該是現代美學教育所該強調的。而要振興國人美學直觀的敏感度，就不要沉溺於仿古的宮廷裝飾、宮燈、文玩或太過於強調風水含義，這些先入為主的障礙，都會影響人們直觀能力和性靈的開展性。

[左頁上圖]

李再鈐 風吹鈴響 1983
不鏽鋼 120×40×8cm

[左頁下圖]

李再鈐 林間月色 1981
銅片焊接 30×180cm

數學、哲學與藝術之詩

一直以來李再鈐的雕塑風格在臺灣是極為冷門的，當時全臺雕塑家熱中的主流是日治以來的人物肖像雕塑，全國美展評鑑的方向也並不是他要趨向的。李再鈐完全走出自己的方向，他捨棄了「雕」，也捨棄了「塑」，而使用不鏽鋼、壓克力、鐵焊等多元材質結合，他更大膽捨棄一般雕塑的臺座，把作品直接接觸環境地面，轉向一種造形與空間關係直接互動的探討。

[左圖]

李再鈐 鼎立 1980 鐵
70×30×30cm

[右圖]

李再鈐 上古的記憶 1980
鐵 30×10×10cm
可任意懸掛組合





李再鈐 合 1986 不鏽鋼
210×600×450cm
中原大學典藏

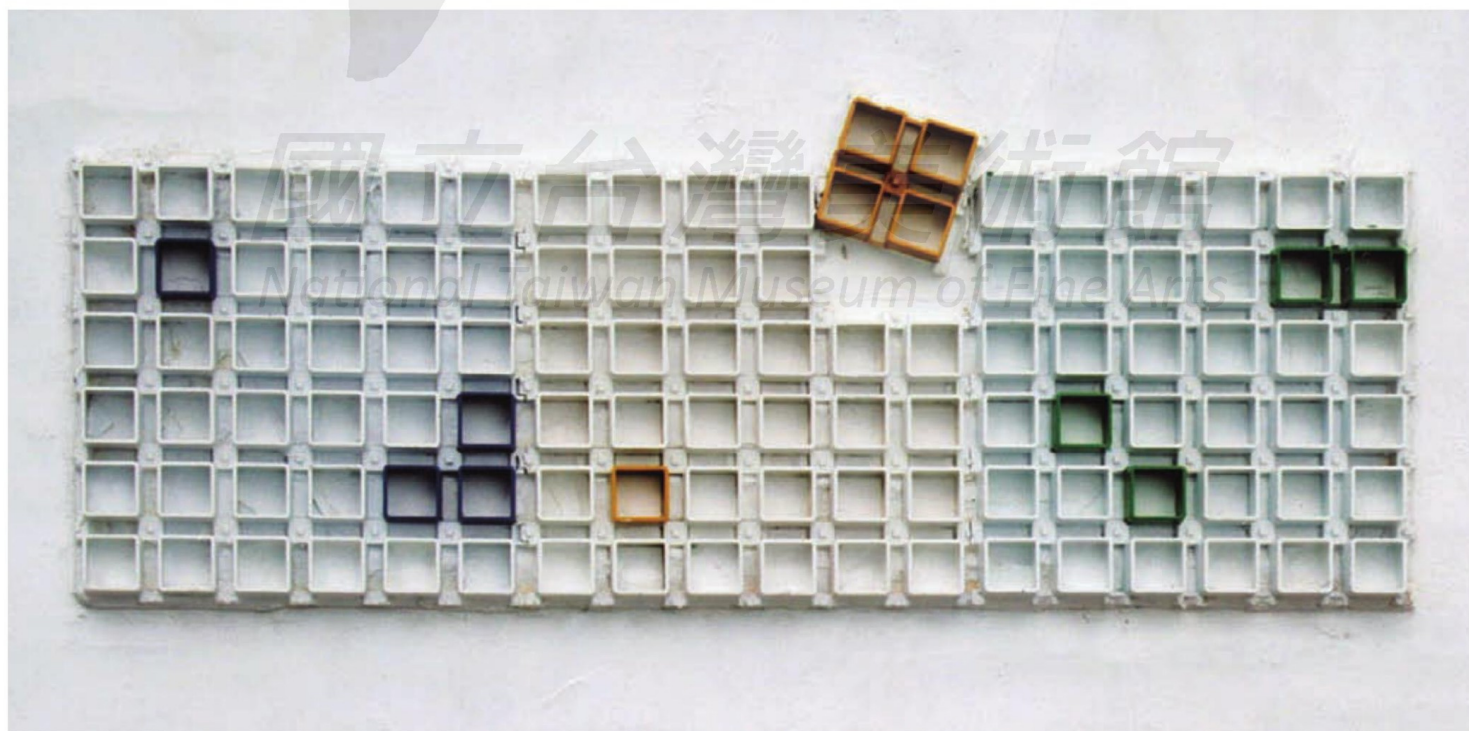
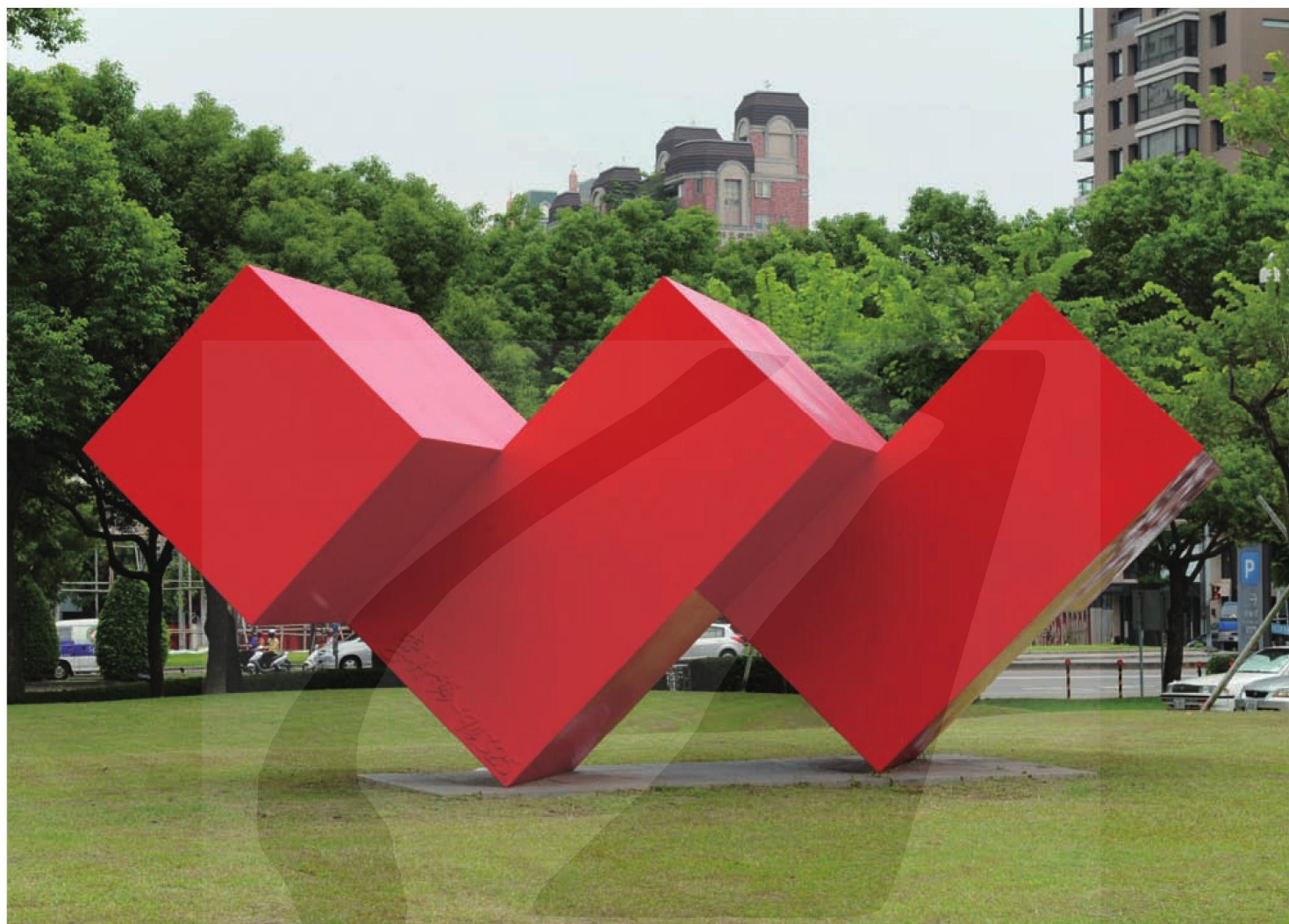
李再鈐所謂的「數學美學」，就是幾何立體造型的精確、正確、真實、工整、秩序與和諧，他不像繪畫和音樂那樣有華麗的裝飾，而只有邏輯化的結構與組合，是冷靜而莊嚴的美，正如英國數學哲學家羅素（R. Russell）所說的：「它可以純淨到崇高的地步，只有最偉大的藝術才能顯示的那種完美境界。」李再鈐的創作〈合〉（1986），這件雕塑放置於中原大學校園內，整體作品由三件不鏽鋼幾何造形組成，李再鈐說明造形觀念的由來：他分解了古希臘數學家柏拉圖（Plato）的球內二十面體（含二十個同等三角椎體，象徵生命三元素之一，水的幾何形象），又重組成三組不同量的三角椎連結體，合成一件三位一體的幾何雕塑。

〔右頁圖〕

李再鈐 二而不二 1998
不鏽鋼 310×120×120cm

另一件〈二而不二〉（1998）雕塑，是不鏽鋼製成，創作理念源自於東方哲學探討物相的虛實觀念。兩件相同尺寸的不鏽鋼板，以不同方式







[左頁上圖]

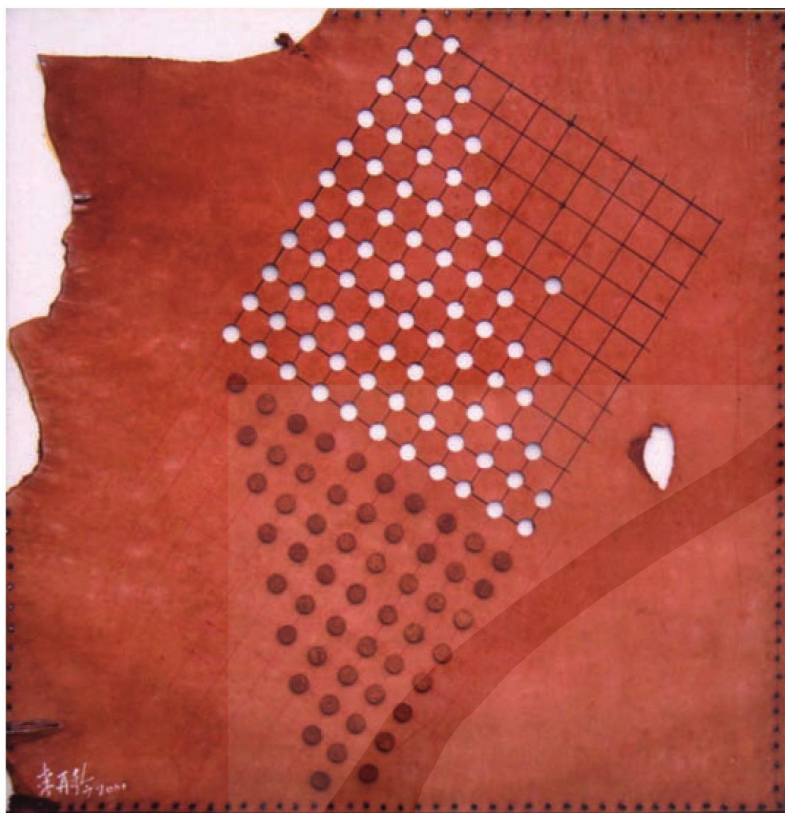
李再鈐 元 1994
不鏽鋼雕刻
248×700×295cm
國立臺灣美術館典藏

[左頁下圖]

李再鈐 跳 2000
塑膠、噴漆 60×125cm

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

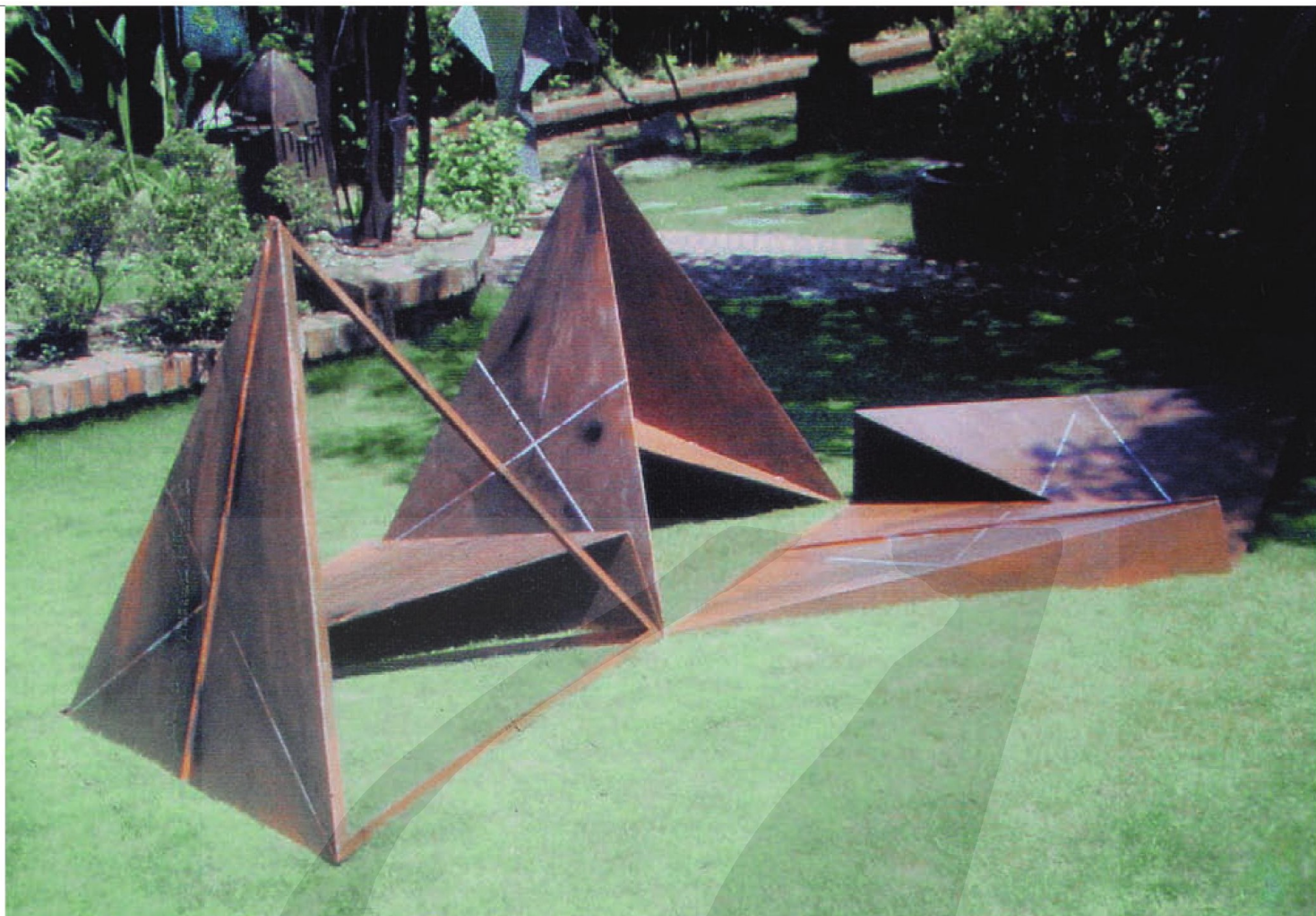
李再鈐 五陽 2013
不鏽鋼 82×16×26cm



折壓、並立而成，使作品的形體互相對應在彼此的實體上，形成兩者互為相呼應的特殊現象。彼此依存，不分主次，兩物融合成一體，二而不二，計量不計數。形可丈量，質不可計數，雕塑創作的終極追求，不只是形質的強弱感覺，而且是形象的節奏與韻律。

李再鈐認為物體若分析到最單純的一個基點，成為單一的形，他稱之為「單元」。在數學計算上， $1 \times 1 = 1$ ，數目1乘幾次都是1；但在幾何上的意義不同， $1 \text{公分} \times 1 \text{公分} = 1 \text{平方公分}$ ， $1 \text{公分} \times 1 \text{公分} \times 1 \text{公分} = 1 \text{立方公分}$ 。他認為「單元」的概念就是一個最基本、最單純、最微小的單位，這就如同數學上的「1」，也如同成語的「一元復始」，可以無止境的發展，成為無限。

在空間中，「單元」的左邊可以再加一個「單元」，在右邊也可以再加一個「單元」，「單元」可以往左、往右、往上、往下、往前、往後……不斷無限延伸重複。每一次重複增加，就變成另一個視覺新意象，但逐一剝離分解之後，又可回復到完全相同的初始「單元」。



李再鈐 三角戀 1985 鐵
正三角錐體，各邊長90cm，
自由排列組合

這個加法是數學家不可能承認的計算方式，但是藝術不是數學，藝術作品不是數學計算後的答案得數，藝術家解決問題的思惟與數學家不同。李再鈐創作的概念就是從「單元」出發，他先從一個單位的「單元」開始構思，把「單元」的形體做出來之後，讓它延伸，不一定延伸多少，看當時的感覺和需要，隨時可以無限發展下去，根本不必考慮數學家的答案限制。

以「單元」作為低限，而低限中隱藏著無限的可能。奇妙的是，「單元」的組合途徑又可以做出無限轉換變化，這是雙重的無限，更是無限的無限，給予人海闊天空、寬廣的無窮想像空間。即使同樣一個「單元」，組合的方式不同，所產生的視覺感受就完全不一樣；而以「單元」的造形為基礎，在尺寸比例上又可以做無限伸縮，同樣一件雕塑，可以是桌上擺設，也可以放大安置在公園，或者可以再放得更大，變成廣場上的巨型公共藝術，人們可以走進內部空間，既可以從內部向外看，又可以從外部向內看，有無限不同的互動方式。

〔左頁上圖〕

李再鈐 奕 2000 皮革
66×66cm

〔左頁下圖〕

李再鈐 三角錐塔 2000
不鏽鋼 70×63×60cm



李再鈐 無限延續 1992
鐵板噴漆
220×250×250cm

又如〈0與1無上有〉(P80)這件不鏽鋼烤漆雕塑，作於2006年，這件作品形塑自「0與1」的關係，數學美學原理，探求幾何構成與人生哲理之契合。三角柱體組合成黃金矩形，具變奏和協調性。「0」，一個符號，一個座標中心，一顆誠摯的心，它是空，從「無」到「無限」；「1」，一個單元，最低限或無窮大的正數。「0與1」是「無」與「有」，二元對立的邏輯關係，計數的二進位法，電腦數位從此肇始，人類智能從此表現延伸無窮。「無中生有」與「有無相生」都是創造，創造萬有，創造無上。創造再創造，故名之曰：「無上有」。

李再鈐在元智大學的作品〈無限延續〉，人們就可以走進雕塑內部觀賞，人在走動時因為視點不斷移位，從每一個視點所看到的造形會呈現不一樣的畫面，因為在運動中看和在靜止中看是不一樣的。近幾年來，李再鈐的創作已進行到以戶外大型作品為主的時期，每一個理性的



①



④



⑤



②



⑥



③

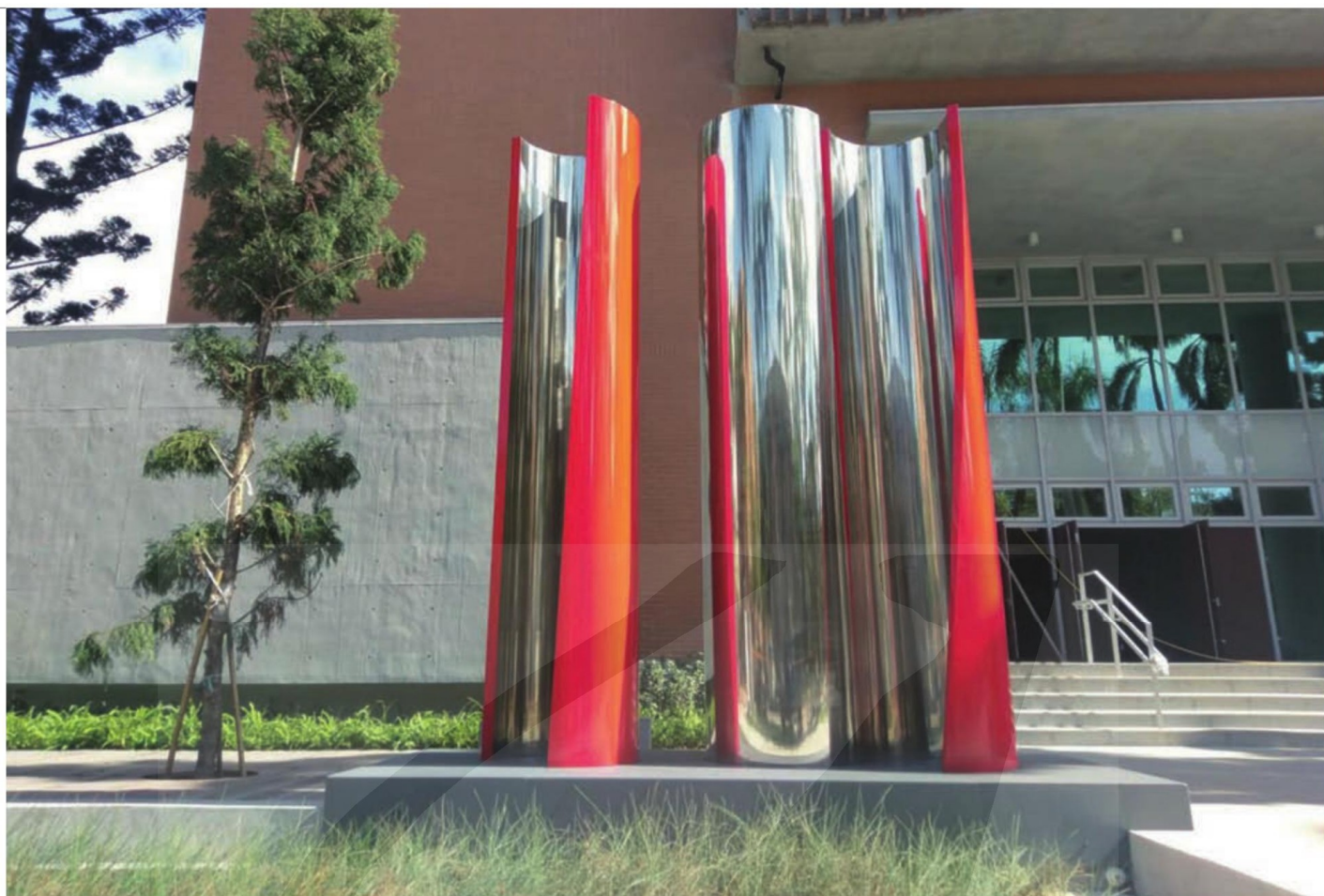


⑦

1992年，李再鈐於私立元智大學校園內製作〈無限延續〉大型鋼鐵雕塑作品（①～⑦）現場安裝情況。



李再鈞 0與1無上有 2006 不鏽鋼、噴漆 200×400×330cm 國立臺北藝術大學典藏



線、弧面，完美放大矗立在建築與天空之間，呈現出嚴謹理性的規律，線條精確無瑕跟詩一樣。

詩是語言的精華，抽象是形的精華，而李再鈐的理性抽象極簡雕塑作品，正是這樣的充滿了詩性的精準與純粹。

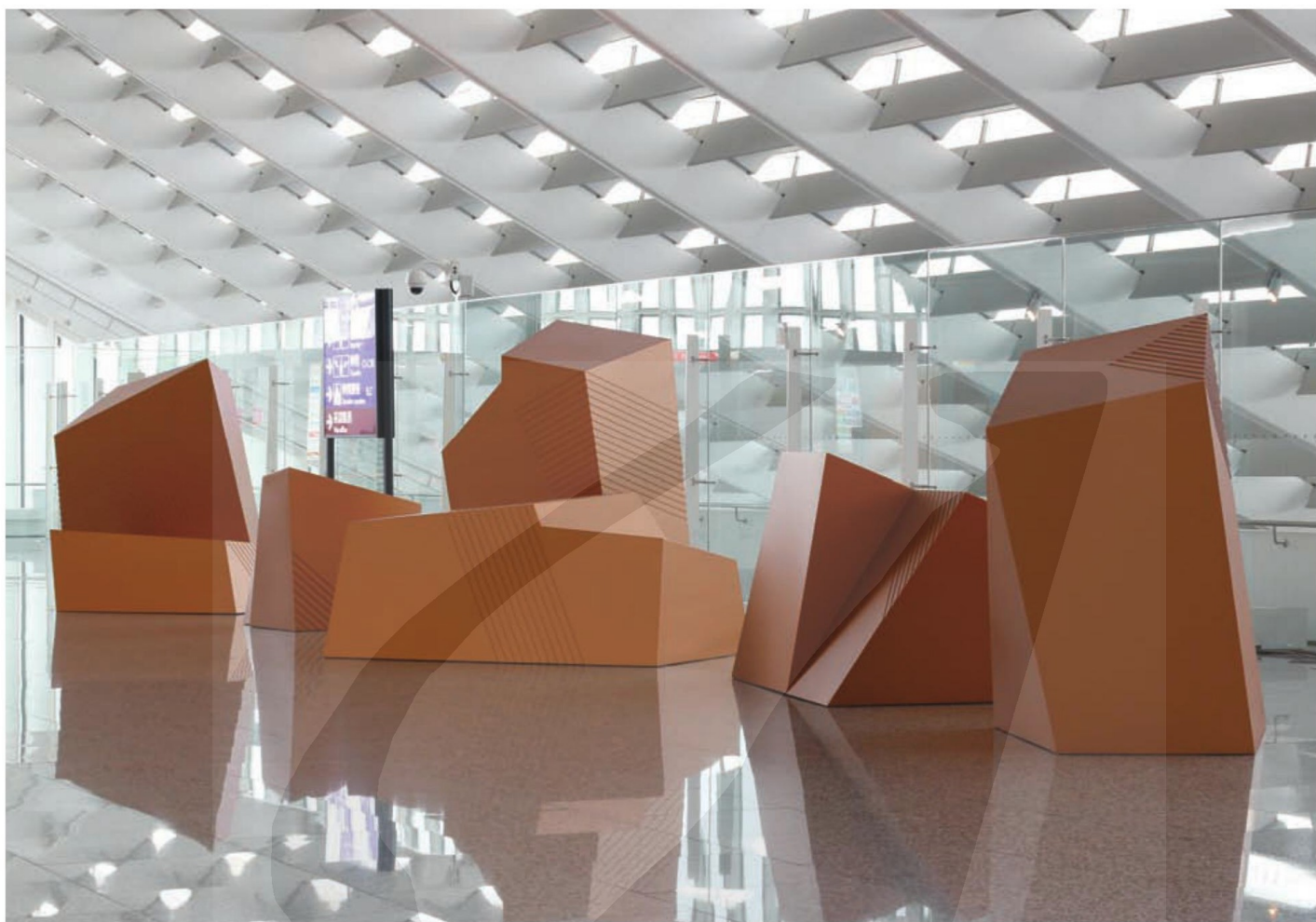
2017年，李再鈐在臺北的國立臺灣大學校園內綜合教學館的門口，有一件新近完成的作品，名稱是：〈自強不息〉，高約4.3公尺，由三個站立的圓弧組成，外表是鏡面不鏽鋼色和紅色，作品名稱取自《易經》第一卦「乾」，他要表現出「天行健，君子以自強不息」的概念。這件作品完成不久，但李再鈐卻是構思了好幾年。

早先李再鈐就想做這樣一件作品，卻苦無機械可以配合，因為早年臺灣沒有可以捲彎這麼大片鋼材的滾筒，必須拿到日本去做，這樣經費會太高無法負擔；而且臺灣當時也沒有那麼大片的鋼材，必須用兩片去



[上、下圖]

李再鈐 自強不息 2017
不鏽鋼烤漆
450×200×450cm
國立臺灣大學典藏
(王庭玫攝，2018)



李再鈐 即時即地
2015 不鏽鋼噴漆
224×150×1600cm
桃園機場第一航廈入境大廳公
共藝術

銜接，一旦有焊接的接縫，視覺效果就大打折扣了。這幾年臺灣有了這種機械和材料，可以很精準、很平滑地把大片鋼材捲到完美的弧度，這件作品才得以在臺灣完成。

這件〈自強不息〉所表達的是哲學思考內涵，外部和內部一正一反，弧度相互扣合，凹凸產生變化，就是陰陽兩面。半圓弧形柱的鋼片，反光倒映紅色烤漆，紅色烤漆面又被不鏽鋼的冷光激亮，霎那間虛實相生、陰陽轉換，剛柔相濟。

李再鈐說「單元」是數學問題，「低限」與「無限」也是數學問題，但一直以來數學家不能解決這個問題，就由哲學家探討，而哲學家根本也說不清楚，不能解決這個問題，曖昧之間充滿了詩意，只好由藝術家來總結，以作品演繹，帶給人們無限的思考可能，但也不是解決問題。

談到李再鈐的藝術中，有數學、哲學的成分，他認為數學、哲學和藝術都是共通的，是不可缺少的思惟角度，也是美的一環，那麼科技呢？在藝術中科技也沒有缺席。

李再鈐指著另一件作品〈即時即地〉（2015）說，許多個多面的主體造形，他先畫好圖，再請電腦專業人士在電腦上模擬計算，查看每個面的交叉點是否對準？尺寸不能有誤差，一再測試後再用3D列印製作模型出來看一看。經過3D列印之後，證明想像是可以執行的，如此的尺寸比例是絕對正確無誤的，然後再將檔案交由工廠用數位鐳射切割鋼板，又由電腦銑床切割成很多條平行直線，最後焊接成形。整體造形都按計畫由電腦控制完成製作，必須非常精準，經過三間專業工廠技術合作，第四間工廠是表層烤漆。

親自打磨〈即時即地〉作品細節的李再鈐。

一件作品要經過四間工廠、甚至更多工序才可完成，大型金屬雕塑不像繪畫由創作者親自完成，其間手續極為繁複，跟科技、機械的使用不可分離，而成本也不是繪畫或小型作品可以比較的。通常李再鈐會先有計畫案，再進行製作，而公共藝術的案子才有充足經費進行這樣大規模的製作。因為有預算，便可以盡心去做；必須每一步都很慎重，沒有可能重作或半途改變，更無法回頭彌補修改。顯見雕塑家的工作是極為吃力的，若無社會其他資源助力，很多創意夢想無法完成，藝術家的才華也就無法發揮了，一件件不可能的夢幻作品，也就無法誕生在人們眼前了。

